

ARTE PÚBLICA E LUGARES DE MEMÓRIA

José Guilherme Abreu

Secretario d'APHA

1. A teoria dos Lugares de Memória

A teoria dos *Lugares de Memória* formulou-se e desenvolveu-se a partir dos Seminários orientados por Pierre Nora¹, na *École Pratique des Hautes Études*, de Par-is, entre 1978 e 1981.

Posteriormente, em 1984, sob sua direcção, seria editado, o primeiro tomo da colectânea *Les Lieux de Mémoire*, sob a designação “*La Répu-bli-que*”. Posteriormente, seguir-se-iam mais três volumes denominados “*La Nation*”, e por fim outros três, designados “*Les France*.”

Segundo o autor, o impulso para empreender aquela obra partiu da constatação de que o rápido desaparecimento da memória nacional, impunha que se procedesse ao inventário dos lugares onde ela permanecia de facto encarnada, permanecendo, graças à vontade dos homens e ape-sar da passagem dos tempos, como seus “*mais resplandecentes símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus.*”²

E o que se entende por *lugares de memória*? A que se refere esta designação enquanto categoria da historiografia e sedimento histórico-cultural? Qual a sua formulação e teoria?

Analisando os exemplos acima mencionados (festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus), ficamos a desagradável sensação de que os *lugares de memória* se apresentam como uma panóplia de cristalizações do passado, demasiado diversa e plural, tão diversa e múltipla, afinal, quanto são as *formas* legadas por esse mesmo passado.

Mas nem tudo o que foi segregado pelo passado, e nem tudo que através dos tempos se foi sedimentando no terreno de determinada cultura, se inscreve na categoria *lugar de memória*, constituindo isso,

¹ Antes de se envolver na definição, estudo e teorização desta *novo tipo de história* ou modalidade da *Nova História*, que são os *lugares de memória*, Pierre Nora definia-se como “*historiador do presente*”, mostrando-se já então particularmente atraído pela compreensão e estudo dos objectos e processos em que a *História* ainda estava viva. Ver a esse propósito a entrevista que figura em *Magazine Littéraire*, n.º 123, avril 1977, intitulada, “*O Acontecimento e o Historiador do Presente*”, publicada em, AA.VV., *A Nova História*, Edições 70, Lisboa, 1978, pp. 57-68

² NORA, Pierre, *Présentation*, In, NORA, Pierre, (dir), *Les Lieux de Mémoire*, Editions Gallimard, Vol. I, Paris, 1984, p. VII

como veremos mais adiante, uma das suas mais interessantes qualidades.

Como Pierre Nora explica no texto de *Apresentação* da obra, « *Les lieux de mémoire me paraissent trancher par leur existence même et leur poids d'évidence, les ambiguïtés que comportent à la fois la mémoire, la nation, et les rapports complexes qu'elles entretiennent. Objets, instruments ou institutions de la mémoire, c'étaient des précipités chimiques purs.* »³

³ Idem, ibidem.

Os lugares de memória são então os “precipitados químicos” de um passado colectivo, e essa qualidade decorre não da definição de um conceito classificatório banal, mas, contrariamente, daquilo que constitui o cerne da sua própria natureza, já que é próprio da sua existência e da sua evidência, cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da colectividade que lhe subjaz.

Por isso, enquanto cristalizações do passado, os lugares de memória podem ser objectos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da *História* (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da *Memória* (reminiscências).

Entendidos assim, os lugares de memória são documentos e traços vivos, que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem, coisa que os leva a resistir à aceleração da história, à marcha da colectividade em direcção ao futuro, ao fim das sociedades camponesas, e ao fim das ideologias de salvação ou de condenação, do-tan-do-se, ao mesmo tempo, de uma surpreendente capacidade de adaptação e de actualização relativamente ao momento que passa, porque neles pulsa e se exprime, justamente, o balanço entre a *História* e a *Memória*.

Sendo o lugar de memória, a realidade onde se imbricam e implicam a *memória* e a *história*, para Pierre Nora, é de uma importância capital desde logo distinguí-las. Ouçamo-lo:

« *Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce qu'opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse*

toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif. »⁴

⁴ Idem, p. XIX

Distinção, portanto, absolutamente clara. Por ela, nós podemos dizer, com Philip Nys, quando este se refere à arte dos jardins, que os lugares de memória são simultaneamente lugares *in situ* e lugares *in visu*. Ou seja, que os lugares de memória constituem-se a um tempo enquanto coisa *em-si* e enquanto experiência *para-nós*: um feixe de realidade material e mental.

Analisemos, então, a realidade dos lugares de memória, de acordo com Pierre Nora:

« Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience com-mé-mo-rative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle ignore. [...] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. D'où l'aspect nostalgique de ces entreprises de piété, pathétiques et glaciales. Ce sont les rituels d'une société sans rituel ; des sacralités passagères dans une société qui rabote les particularismes ; les différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe ; des signes de reconnaissance et d'appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques »⁵

⁵ Idem, p. XXIV

Lugares de memória são pois aquilo resta: um resíduo e uma perpetuação. Os teste-munhos de um outro tempo, que emprestam ritual a uma sociedade desritualizada.

E é a circunstância de serem simultaneamente significativos nos dois planos da História e da Memória, que os torna particularmente interessantes para a sondagem e compreensão daquilo que neles se constitui como entidade e identidade:

Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. Même un lieu d'appartenance purement matériel, comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. Même un lieu purement fonctionnel, comme un manuel de classe, un testament, une association d'anciens combattants, n'entre dans la catégorie qu'il est l'objet d'un rituel. Même une minute de silence, qui paraît l'exemple extrême d'une signification symbolique, est en même temps comme le découpage matériel d'une unité temporelle et sert, périodiquement, à un rappel concentré du souvenir. Les trois aspects coexistent toujours. »⁶

⁶ Idem, p. XXXV

É pois pela coexistência dos planos *material, simbólico e funcional* que se acede à dimensão essencial da sua constituição: um lugar de memória não pode confundir-se com um mero re-gis-to ou testemunho. Nem todo o *documento* susceptível de ser arquivado, tem o dom se constituir enquanto *lugar de memória*.

De novo, Pierre Nora, esclarece:

« Ce qui les constitue est un jeu de la mémoire et de l'histoire, une interaction des deux facteurs qui aboutit à leur surdétermination réciproque. Au départ, il faut qu'il y ait volonté de mémoire. Si on abandonnait le principe de cette priorité, on dériverait vite d'une définition étroite, la plus riche de potentialités, vers une définition possible, mais molle, susceptible d'admettre dans la catégorie tout objet virtuellement digne de souvenir. [...] Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire »⁷

⁷ Idem, ibidem

Na sua génese enquanto lugar de memória, deve, portanto, encontrar-se inequivocamente inscrita “*uma vontade de memória*”. É essa *intenção memorialista* que constitui o garante da sua identidade, e que permite que os lugares de memória não sejam meros lugares de história⁸.

Por outras palavras, exemplificando, torna-se absolutamente claro, dando um exemplo português, que o *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, objecto de um concurso público para a sua cons-trução, projectado e construído com inequívocas preocupações de salvaguardar e preservar os testemunhos da identidade nacional, e dotado de serviços que promovem a sua defesa e o seu estudo, é por isso um lugar de memória, enquanto que a *Base de Dados da Lis-ta Telefónica Nacional*, por não visar mais do que o registo de assinaturas, não o é.

Concluindo, um lugar de memória começa onde o mero registo acaba. Um lugar de memória é então o registo, mais aquilo que o transcende: o sentido simbólico ou emblemático inscrito no próprio registo. O sentido que Merleau-Ponty designava de *excesso*.

Esclarecido este ponto de importância vital, podem de seguida estabelecer-se as mais distintas e variadas classificações.

Entendida a noção de lugar de memória, compreendido o sentido, o alcance e uso que da-quela teo-ria se pode fazer, diferentes aplicações são passíveis de se conceber e propor, consoante o objecto da indagação, a natureza do campo de estudos e as especificidades e particularidades da realidade que se pretende elucidar.

Dos problemas e das vantagens da “*aplicação*” desta teoria à investigação em arte pública, ocupar-nos-emos em seguida, partindo primeiro do caso da escultura pública, que por ser mais circunscrito e estável nas suas especificidades, pode funcionar aqui como pórtico de acesso a uma realidade mais vasta e bem mais complexa.

De imediato importa referir que o livro *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Mean-ing*, de James Ernest Young, constitui uma clara aplicação desta teoria, desde logo porque o próprio autor

⁸ É esta circunstância que permite que a teoria dos lugares de memória abra uma via a uma concepção historiográfica nova, na medida em que, contrariamente à que caracterizou a *Escola Positivista*, centrada na análise filológica dos documentos escritos, e também para além da escola dos *Annales*, que expandiu a noção de documento, mas que permaneceu fiel ao princípio de objectividade, de preferência, aliás, quantitativa, a *Nova História* visa contrariamente abrir o campo de estudos às representações mentais, pretendendo captar e analisar, justamente, os registos de subjectividade que têm o poder de nos colocar perante o que é próprio do humano: os seus projectos, as suas intenções, a sua deriva e os seus desmandos.

na parte introdutória faz alusões directas ao mesmo texto de Pierre Nora, a que nos temos vindo a referir, mas mais do que isso, os resultados do estudo realizado mos-tram bem como a indagação e análise dos aspectos relacionados com a convocação, a sondagem e a encenação da memória – nomeadamente o jogo das opções e das rejeições que à volta da decisão de rememorar determinado evento ou lugar – acabam por evidenciar uma trama de problemáticas, que desembocam directamente numa esfera fenomenal muito mais vasta do que aquela que à partida se pensava, e que releva da tal textura da memória.

Por ela, como veremos, é possível encarar a uma outra luz a problemática do monumento.

2. A Teoria dos Lugares de Memória na Escultura Pública

A aplicação da teoria dos *Lugares de Memória à Escultura Pública* é um procedimento meto-do-ló-gi-co que abre promissoras e fecundas vias ao de-senvolvimento do seu estudo, já que coloca o investigador perante um manancial de registos extremamente rico, duplamente significativo nos domínios da história e da memória, e do qual são depositárias as estátuas e os monumentos públicos, abrindo uma dupla sondagem que, por isso mesmo, orienta a investigação no sentido de cruzar distintas pistas e assim lograr elucidar melhor as questões.

Mas para essa teoria ser correctamente incorporada, ela não deve ser apenas enxertada no campo de estudos da escultura pública, importando que previamente se adapte às suas es-pe--ci-fi-ci-da-des, de tal forma que esta possa não só usar e aplicar aquele instrumento teórico, mas igualmente transformá-lo e desenvolvê-lo em função da natureza da investigação, dos seus pres-supostos e fundamentos, contribuindo assim para o desenvolvimento da dita teoria, o mesmo que é dizer, visando uma lógica mais transdisciplinar do que interdisciplinar.

Munidos destas premissas, vejamos em que aspectos a teoria dos lugares de memória pode auxiliar a escultura pública a realizar o seu propósito de elucidação.

Desde logo, pode fazê-lo, duplamente, no que concerne ao estabelecimento de um modelo de classificação, e no que diz respeito ao seu apuramento metodológico, aspectos que não são de somenos impor-tân-cia, quando se trata de definir critérios uniformes e estáveis, capazes de servir de base, no primeiro caso, a um sistema de inventariação e de catalogação que possa ser ou tornar-se tendencialmente universalisante, e, no segundo, à convergência das abordagens, contrariando o efeito de Babel nos seus resultados.

Mas o seu contributo poderá ser ainda mais valioso, no diz respeito à criação de novas for-mas de restituição do potencial histórico-artístico-cultural dos núcleos de escultura pública.

Começando pela questão da classificação, as esperanças de que a mesma possa nos tempos mais próximos estabelecer-se e consolidar-se em torno de um modelo genérico, afiguram-se, obviamente

problemáticas, desde logo, porque a escultura pública, encarada na sua especificidade de variante da arte pública, é uma área de investigação ainda demasiado recente para poder gerar, desenvolver e aprimorar modelos universais e unânimes.

De resto, sem resolver o problema de elucidar o estatuto do *monumento*, nem de clarificar a na-tu-reza do *objecto*, na escultura pública, não nos parece razoável esperar que esta possa consti-tuir-se em torno de uma teoria coerente e coesa.

Neste particular, os esforços que temos vindo a empreender no domínio do seu estudo, têm-nos con-du-zido a estabelecer distinções que nos parecem decisivas e determinantes.

São elas:

- Distinções hierárquico-estatutárias
 - Monumentos-Pólo
 - Monumentos-Sítio
 - Não-monumentos ou Objectos
- Distinções topológico-intencionais
 - Integração
 - Diferenciação
 - Rememoração
 - Sacralização
 - Animação
 - Pontuação

Começando pela distinções hierárquico-estatutárias⁹, importa referir que a excepcional qualidade e capacidade que alguns monumentos possuem de veicular *instâncias de sublimidade* ou de forjar *ícones de simbolização*, acolhendo e obtendo largos consensos sociais, a fa-vor (ou contra) a sua elevação ou a sua destruição, o seu culto ou a sua pro-fa-na-ção, esses monumentos designamo-los como *Monumentos-Pólos*, termo que pretende enfatizar a sua posição ci-meira numa esca-la de valor intrínseco ao da condição onto-ló-gica do mnumen-to, enquanto concentrado ou precipitado, por assim dizer, *ímpar*, de um sentido intencional.

Instâncias de sublimidade ou ícones de simbolização, os *Monumentos-Pólos*, como já havia obser-va-do Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*,¹⁰ têm o dom de catalisar ou inscrever si-gni--fi-ca-dos impressos na sua própria ontologia, segundo a alotropia *ressonância / repercussão*, devendo ser distinguidas duas sub-clas-ses: os *pólos de diferenciação* e os *pólos de integração*.

Os primeiros, têm o dom de inculcar ou contaminar, isto é, têm a capaci-dade de “fazer ressoar” valores, imagens ou símbolos de um determinado grupo, que se pretendem inscrever numa dada colectividade, cabendo-lhes, assim se espera, o papel de veicular mensagens ou ícones destinados a vincar distinções (sociais, religiosas, ideológicas, ráticas) nessa co-lec-tividade, visando a sua imposição, acei-tação e assimilação por parte da mesma, e por isso a sua in-ten-cio-na-lidade apre-senta-se como diferenciadora.

⁹ Importa observar de passagem, que, como referimos, tem-se centrado mais no procedimento de estabelecer distinções e não na fórmula de forjar definições, a metodologia que temos usado para encontrar o sentido e estabelecer o nexos possíveis, relativamente ao universo múltiplo e discrepante das produções. A vantagem epistemológica que há em proceder assim, reside no carácter dinâmico do primeiro procedimento, face ao carácter estático do segundo. Mas não só, já que pelo estabelecimento de distinções se problematizam e se clarificam os conceitos não, um a um, a partir de si mesmos, mas, dois a dois, a partir uns dos outros, coisa que os abre à dialéctica das suas mútuas e recíprocas interferências e enriquecimentos.

¹⁰ Vide, BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, 2000, São Paulo, pp. 6-9

Os segundos, têm o dom de activar ou intensificar, isto é, têm a capacidade de “repercutir”, valores, arquétipos ou símbolos já inscritos numa dada comunidade, cabendo-lhes, assim se espera, o papel de acolher e de reunir à sua volta um vasto e indistinto público (os cidadãos portugueses, os portugueses da diáspora, os povos de língua oficial portuguesa) que, tendencialmente, pretende abarcar o conjunto extenso e diverso de uma dada “população”, e por isso a sua intencionalidade apresenta-se como integradora.

Um bom exemplo, em Lisboa, dos primeiros pólos é o *Padrão dos Descobrimentos*. Um bom exemplo dos segundos, é o *Monumento a Camões*.

O primeiro, porque decanta os feitos dos navegadores e heróis, a partir de uma “narrativa ideológica”. O segundo, porque, como diria o Poeta, na sua lira canta a “*alma nobre lusitana*”.

Descendo um degrau na nossa hierarquia, aparecem os *Monumentos-Sítio*, cons-tituindo esta classe, por assim dizer, o núcleo duro das distintas séries de produção, na medida em que funcionam como bitola, como centro de gravidade aglutinador do conjunto, uma vez que os *Monumentos-Pólos* são monumentos elevados até à sua última potência, e os *Não-Monumentos* são apenas *objectos*, importando observar que *Não-Monumentos* não é a mesma coisa que *Anti-Monumentos*, filiando-se estes últimos, como tal, na classe dos *Monumentos-Sítio*.

O que distingue os *Monumentos-Sítio* é a presença de uma intenção narrativa e/ou simbólica, passível de se escrever em prosa. Consoante a natureza e o conteúdo dessa narrativa, podem distinguir-se três sub-classes: os *monumentos* que visam comemorar um dado acontecimento, uma dada figura ou uma dada circunstância histórica; os *memoriais* que visam, como já observou Arthur Danto perpetuar outra¹¹; e por fim os *anti-monumentos* nos quais, como explica James E. Young¹², a memória se posiciona contra si própria, procurando induzir no público um dado comportamento (*Memorial de Harburg*) ou consciencialização (*Hamburg Firestorm*).

Um bom exemplo, em Lisboa, de monumento é a *Estátua Equestre de D. José I*, da Praça do Comércio. Um bom exemplo de memorial é o *Monumento às Vítimas do Tarrafal*, do Cemitério do Alto de S. João. Um bom exemplo de anti-monumento é a escultura *Ad-Ephemeram-Gloriam*, na Alameda de D. Afonso Henriques, frente ao Instituto Superior Técnico.

E por fim, na base da hierarquia, encontram-se as obras que não visam veicular nenhuma intenção narrativa, passível de se converter adequadamente em prosa: os *Não-monumentos* ou *Objectos*. Através deles – que são, tão só, *objectos* estéticos – abrem-se as portas do reino depurado das artes plásticas e da intenção-lida-de poética que o conforma, a que se refere Gianni Vattimo¹³.

Domínio por excelência das configurações formais e imagéticas, as significações a que os *Não-Monumentos* aludem, são basicamente de foro metafórico e de sentido metonímico, residindo o cerne da sua

¹¹ Vide, DANTO, Arthur, *The Vietnam Veterans Memorial*, in, *The Nation*, 31 Aug. 1986: “We erect monuments so that we shall always remember and built memorials so that we shall never forget”.

¹² Vide, YOUNG James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, pp. 27: “Painfully self-conscious memorial places conceived to challenge the very premises of their being”, circunstância que leva o autor a preferir designá-los como *countermonuments*

¹³ Vide, VATTIMO, Gianni, *Poesía y Ontología*, Universitat de Valencia, 1993, pp. 47-49.

intencionalidade artística, justamente, na combinação ou transfiguração das formas e/ou no deslocamento, subversão ou inversão de sentidos.

À partida, por fundamentalmente se auto-referirem, dobrando sobre si mesmos a sua pró-pria inten-cionali-dade, esta última classe, na nossa opinião, deve ser entendida fora do âm-bito da noção de *Lugar de Memória*, podendo, no entanto, essa mesma qualidade ser adquirida, à posteriori, pelo uso, apropriação ou adopção que o público ou as instituições possam vir a fazer deles, coisa que, aliás, não é tão rara quanto à primeira vista possa parecer¹⁴.

Neste caso, tais elementos adquirem o estatuto de *ex-libris*, e passam a simbolizar silenciosa e imageticamente a comunidade ou o lugar em que se inserem, manifestando interessantes fenómenos de apropriação, da mesma forma como também pode suceder o inverso, quando algum desses objectos suscita viscerais fenómenos de rejeição e de repulsa.

Do primeiro caso, podemos dar o exemplo do *stabile* de Alexander Calder, *Grande Vitesse*, que acabaria por ser adoptado pela cidade Grand Rapids, como *ex-libris*. Do segundo, podemos citar o não menos famoso exemplo da escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra. Tal como aconteceu, em Lisboa, no primeiro caso, com a escultura *Homem-Sol* de Jorge Vieira, que viria a ser adoptado como *ex-libris* do Parque das Nações, e, no segundo, com a escultura de Pedro Portugal, *Água do Alqueva*, cuja implantação inicial viria a ser alterada, para depois ser a mesma serretirada do espaço público de Moura, na sequência de uma azeda polémica, cuja resolução, como no caso do *Tilted Arc*, haveria de passar pelo tribunal.

Eis, pois, como nos parece lícito, em poucas palavras, conceber e propor uma estruturação hierárquico-estatutária da escultura pública. No centro da tabela figuram os *monumentos*, marcando a bitola. Acima, figuram os *pólos* que os superam, e em baixo situam-se os *não-monumentos* que, pelo menos, inicialmente, em relação aos primeiros, lhes ficam aquém, importando de imediato observar que esta hierarquização acaba por ser determinada, em função do grau de intensidade com que as obras repercutem a memória.

Mas esta estruturação não esgota nem estabelece todas as distinções caracteriológicas que o estudo empírico da escultura pública, no terreno, impõe.

Desde logo, porque para lá das diferenças de estatuto hierárquico da produção, há ainda que assinalar as discrepâncias topológico-intencionais que as distinguem. Isto é, enquanto as diferenças hierárquico-estatutárias introduzem uma variação em grau, – *classes* – as discrepâncias topológico intencionais introduzem uma variação em género – *ordens*.

Algumas destas distinções em parte já as explicitámos, pois decorrem delas a definição das diferentes *sub-classes* que mencionámos, na descrição das distinções hierárquicas.

Mas analisemo-las, agora, fora das suas respectivas classes, agrupadas em pares, pois, como as anteriores, estas também não são

¹⁴ Vide, POL, Enric, *Simbolism a priori / Simbolism a posteriori*, Apud, REMESAR, Antoni, (dir.) *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 71-76.

definições meramente taxonómicas, mas antes distin-ções dialécticas, na medida em que, entre cada par, se fazem sentir tensões e deslocamentos de sentido que tendem a instabilizar e a dinamizar os conjuntos, e, dessa forma, o todo.

Em primeiro lugar, há que distinguir o sentido intencional “Integração” do sentido “Dife-ren-cia-ção”. Por “Integração”, deve entender-se, a ideia de *acla-ma-ção*, ou seja, o sentido de uma in-cor-poração e de um chamar a si. Por “Diferenciação”, deve entender-se, por sua vez, a ideia de *pro-cla-ma-ção*, ou seja, o sentido de uma designação e de um falar para fora de si.

A aclamação assume, integrando. A proclamação atribui, diferenciando. A aclamação é implosiva e inclusiva. A proclamação é explosiva e exclusiva.

Dir-se-á, por isso, que o *pólo de integração* visa o universal, ou seja, o *comum*, enquanto que o *pólo de diferenciação*, visa o par-ti-cular, ou seja, o *incomum*.

Trata-se, é certo, de uma distinção subtil, incontornavelmente subjectiva. Mas a sua apli-ca-ção acaba por se tor-nar óbvia, se se analisar atentamente o sentido da narrativa e da presença que o *Monumento-Pólo* visa veicular. E como estamos a falar de monumentos públicos, esses registos são quase sempre inequívocos, nas mensagens e sentidos que veiculam.

Por outro lado, essa qualidade não pode ser atribuída unicamente por deliberação unilateral do investigador, mas deverá resultar de estudos elaborados caso a caso, pois decorre do seu funcionamento como *lugar de memória*, o *monumento-pólo* revelar o sentido da sua natureza e da sua ontologia, da sua história e da sua memória, desempenhando nessa atribuição um pa-pel decisivo, senão determinante, a análise da recepção, das interações e dos vínculos que o mes-mo estabelece juntamente com o público.

E um aspecto curioso parece verificar-se: raramente um *monumento-pólo integrador* é apupa-do. Da mesma forma como, também, raramente, um *monumento-pólo diferenciador* é aplaudido¹⁵.

Da mesma forma, devemos distinguir a intenção de *rememorar* e a intenção de *sacralizar*. Am-bas têm em comum, o propósito de visarem veicular narrativas para o futuro, unica-mente diferindo, e aí radicalmente, pela circunstância de que *rememorar* é fixar uma dimensão ima-nen-te, relativa a factos ou fenómenos do mundo, enquanto que *sacralizar* é já inscre-ver uma di-men-são transcendente, relativa a crenças ou efemérides que superam o mundo.

Por sua vez, deve distinguir-se também a função topológica de *animar*, da função topológica de *qualificar*. Pela primeira, o *objecto* serve uma dada singularidade arquitectónica, ornamentando-a e, muitas vezes, comentando-a alusiva ou alegoricamente, emprestando-lhe ou re-for-çan-do a sua dimensão estética, isto é, *animando-a*. Enquanto que, pela segun-da, o *objecto* serve um determinado conjunto arquitectónico, ou dispositivo urbanístico, sinalizando-o e quase sempre significando-o, sobrepondo-lhe a sua presença estética, isto é, *pontuando-o*.

¹⁵ Um exemplo de um estudo elucidativo a este propósito, fizemo-lo na nossa dissertação de mestrado a partir do confronto da estátua *O Homem do Leme* e com o *Monumento ao Esforço Colonizador Português*

Eis, em poucas palavras, os vectores de uma grelha de classificação da escultura pública.

Analisando-a, verifica-se que, por ela se pretende cruzar e confrontar, a simbólica do *monumen-to* com a presença do *objecto*. No primeiro caso, é o reconhecimento de uma dis-cre-pân-cia de *sentido intencional* que polariza as produções: rememorar *vs* venerar. No segundo, é o reconhecimento de uma discrepância de *funcionamento topológico*: animar *vs* pontuar.

Facilmente nos apercebemos que a lógica que a ambos assiste, é contrária: uma dialéctica, portanto. A dialéctica, afinal, entre a narrativa do *monumento* e a presença do *objecto*.

Para que essas tensões se equilibrem e não desarticulem o conjunto de uma produção que, no caso da escultura pública, está condenada a conviver e partilhar o espaço comum, per-ce-be-se então o papel desempenhado pelos *Monumentos-Pólos*: eles polarizam a produção, agregando-a a partir do estabelecimento de fortíssimas âncoras na esfera pública, na medida em que, por um lado, se ligam a grupos diferenciados de uma dada colectividade, proclamando os seus símbolos, as suas memórias e/ou os seus valores, e fazendo-os inscrever, assim, nessa colectividade (*Pólos de Diferenciação*), e, por outro, se desligam de segmentos particulares da mesma, aclamando símbolos, memórias e/ou valo-res que são, ou se supõem ser, comuns e unânimes para essa mesma colectividade, visando constituí-la, e afirmá-la, em bloco, como comunidade, perante outras comunidades (*Pólos de Integração*).

Compreendida a sua natureza dialéctica, percebe-se que a classificação que propo-mos não é uma classificação estática, mas antes uma “estruturação genética” de sentidos e de funções.

As classes não são fechadas sobre si mesmas, nem estanques, podendo inclusive ocorrer deslizos e transições de umas para as outras, como no caso de *não-monumentos* que por se tornarem *ex-libris* de um determinado lugar ou conjunto, acabam por assumir dimensões de identidade e, até de memória, monumentalizando-se, como acontece, por exemplo, com determinadas estruturas do património industrial, como *gasómetros*, *altos fornos*, *chaminés*, *guindastes*, etc., que tendem a ser monumentalizados, quando não musealizados, assumindo assim a dimensão de verdadeiros e eloquentes *lugares de memória*. Da mesma forma, aliás, como o oposto pode ocorrer, sempre que um determinado monumento é desmontado em peças, e arrumado para o canto de algum armazém municipal, ou abandonado no próprio espaço público, como aconteceu por exemplo com o *Arco de S. Bento*, que esteve desmantelado em anónimos e irreconhecíveis blocos, antes de, como se sabe, polemicamente, ser reconstruído, restaurado e reerguido na Praça de Espanha.

Aliás, a análise destas promoções e despromoções, que o modelo permite e esti-mula, cons-titui objecto de interessantes e curiosos estudos, na medida em que os mesmos põem em evidência o campo de forças sociais e institucionais e a esfera da actuação cultural e política que se cruzam e determinam tais (des)promoções, aspecto que uma

teoria do monumento e uma teoria do objecto, não podem deixar de, adequadamente, equacionar e resolver.

Através dessas promoções e despromoções. Por meio dessas mutações e mediações, pode enfim visar-se um estudo da escultura pública, atento e aberto à *memória* e à *história*.

Vejamos como pode formalizar-se essa classificação, a partir de uma estrutura matricial:

Ordens / Classes	Integração	Diferenciação	Rememoração	Sacralização	Animação	Pontuação
Pólos	Pólos de Integração Monumental	Pólos de Diferenciação Monumental				
Monumentos e Anti-monumentos			Lugares de Memória	Lugares de Devoção		
Não-monumentos					Elementos de Animação Arquitectónica	Elementos de Qualificação Urbana

Por meio desta matriz, percebem-se bem as distinções entre as diferentes classes e ordens, embora esta representação não ponha em evidência o vínculo dinâmico que se estabelece entre os diferentes pares, e, sobretudo, entre os diferentes pares de pares.

E é essa polarização e essa articulação dialécticas, que permitem perceber e evidenciar, na produção, as promoções e as despromoções, bem como as tensões e os equilíbrios, coisa que faz apelo a uma dimensão temporal, introduzindo uma dada espessura histórica.

No fundo, enquanto processo sucessivo no tempo, a implantação de escultura no espaço público, ocorre de acordo com ciclos e lógicas que se distribuem necessariamente segundo segmentos e séries cronológicas.

Daí, que o passo seguinte a esta classificação, seja a sua seriação segundo ciclos de produção, distribuindo-a pelas classes e pelas ordens, por forma a observar se a mesma se mantém constante, ou se se verificam variações, estabelecendo-se para tanto, como critério, a variação do número de implantações verificadas, por ciclo e por classe.

Um estudo concebido nestes moldes, realizámo-lo para a escultura pública do Porto, ao longo do século XX. Os resultados baseados no cômputo do número de implantações por ciclo¹⁶ e por classe¹⁷, constam da tabela que se segue:

¹⁶ Os ciclos foram estabelecidos segundo uma seriação da produção, distribuída de acordo com critérios históricos, urbanísticos e artísticos. Estes ciclos, não têm todos a mesma duração, e não são estanques, verificando-se, em determinados momentos de transição, sobreposição entre eles.

¹⁷ Em 1999, a estrutura de classificação que havíamos utilizado ainda não compreendia os *Pólos Monumentais*, restringindo-se a quatro classes, em vez das seis actuais. Foi precisamente para resolver alguns problemas que nessa classificação havíamos detectado, que viríamos posteriormente a inserir essas duas novas classes.

Classes / Ciclo	Fin-de-siècle (± 1890 a ± 1928)	Novocentism (± 1915 a ± 1940)	Resgate (± 1934 a ± 1950)	Engrandecimento (± 1948 a ± 1960)	Renovação (± 1952 a ± 1973)	Internacionalização (± 1970 a ± 1990)
Lugares de Memória	20	15	3	18	6	18
Lugares de Devoção	1	3	3	1	2	10
Elementos de Animação Arquitectónica	7	18	3	15	21	35
Elementos de Qualificação Urbana	2	9	3	1	5	23

Não cabe aqui analisar ou discutir estes resultados, mas o estudo mostra que os mesmos ilustram distintas tendências evolutivas, devendo sublinhar-se que, pela ponderação dessas tendências, podem inferirse aspectos pertinentes sobre as alterações da estrutura intencional e topológica verificadas ao longo do período, coisa que serve para evidenciar, de forma objectiva, as especificidades e as inerências de que escultura pública é detentora.

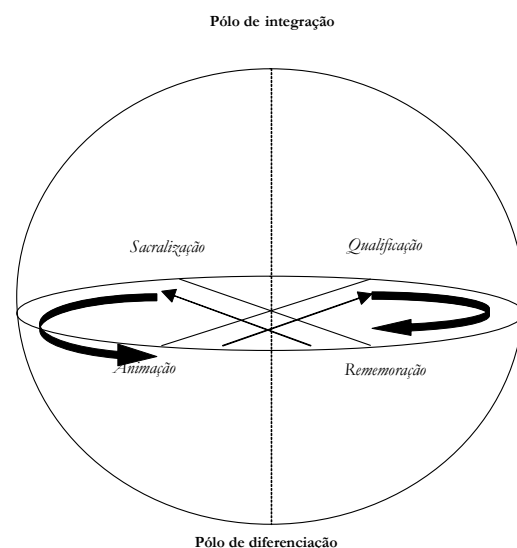
Puxando esta estrutura de classificação até aos limites, perguntar-se-á enfim: poderá a mesma abrir pistas que sirvam para ilustrar e elucidar os processos de mudança, constituindo-se, simultaneamente, como modelo dinâmico e chave de interpretação?

Embora tal ambição seja talvez exagerada, certo é que, para que esta estrutura de classificação se possa tornar efectivamente um modelo, carece a mesma de se apresentar segundo uma configuração menos “plana” e “abstracta” que promova a esquematização da dialéctica das mutações e das permanências, e que permita visualizar melhor os sentidos e os efeitos que nela se encontram implicados, abrindo e ilustrando novas determinações.

Essa configuração é a *estrutura senária*.¹⁸ Por ela, aparecem devidamente relacionadas as polaridades e correctamente cruzados os pares antagonistas. E consoante o papel activo/ passivo de cada um no jogo das suas recíprocas interacções, será possível estudar com rigor os seus mecanismos e avaliar com justeza as interferências de cada classe e cada ordem da produção, na constituição de um sentido global comum, que as esclareça.

Reconhecemos que talvez se trate de uma ambição desmesurada, e admitimos mesmo que não seja de momento uma questão prioritária.

Agora o que nos parece claro, é que a hipótese que propomos não poderia ser formulada, nem poderá ser entendida, testada ou aplicada, independentemente da teoria dos lugares de memória, já que é esta que lhe fornece as premissas conceptuais e os fundamentos lógicos da sua formulação, justificação e desenvolvimento.



¹⁸ Vide, ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue*, Gallimard, Paris, 1965, pp. 37-158.

A noção e a percepção do monumento enquanto lugar de memória, é desde logo um dos aspectos essenciais, já que, encarado dessa forma, o *monumento* deixa de ser uma peça arqueológica (um mônio), para se tornar num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido transhistórico e metalinguístico.

Por outro lado, o *não-monumento* assume, sem complexos e sem frivolidades, a sua natureza de objecto, sabendo que isso não o impede de adquirir qualidades monumentais, e assim vir a ascender à classe dos monumentos e dos anti-monumentos, por eleição do público ou pro-moção das instituições, emergindo como um *ex-libris*, nada havendo, inclusive, que o im-peça de ascender ao topo da hierarquia, constituindo-se como *pólo*, à maneira de um *ícone*.

Sendo assim, e porque o que mais importa não é, portanto, classificar, mas sondar e evidenciar aquilo que na arte e na escultura públicas é próprio e específico, torna-se essencial compreender que para estudar adequadamente quer uma quer a outra, é fundamental estudar não só a história dos monumentos e dos não-monumentos, mas, também, que para além disso, se registem e se recolham as memórias que a eles se igam, e neles se entre-la-çam, o mesmo que é dizer, estudar os rituais (ce-le-bra-ções, conde-na-ções e consagrações) e as acções (demolições, desfigurações e deslocações): aquilo a que James Young chama justamente a "*textura da memória*",¹⁹ de resto, seguindo de perto, como já referimos, a teoria dos lugares de memória de Pierre Nora, que amiúde cita.

¹⁹ YOUNG, James E., *Op. Cit.*, pp. 1-15

Por tudo aquilo que permanece impresso na *textura da memória* e assimilado na *carne monumental*, repercutem os lugares de memória os valores monumentais do nosso tempo: valores intangíveis e valores imateriais. Numa palavra: valores transcendentais ou eidéticos.

3. Os Lugares de Memória e a Arte Pública

Porque o território da arte pública é extraordinariamente vasto e diverso, transcendendo o da escultura pública, é difícil traçar um modelo capaz de integrar tamanha disparidade.

Tanto mais que, a arte pública é um território multidisciplinar nas suas distintas valências, interdisciplinar nas suas melhores actuações, e, como já referimos e entendemos, transdisciplinar no seu adequado estudo, coisa que adensa ainda mais o problema.

Algumas linhas de força, contudo, vêm sendo traçadas, que se mostram capazes de servir de suporte a fu-turos avanços mais exigentes.

- Considerar a arte pública no contexto do seu lugar: o *espaço* e o *domínio* públicos
- Integrar a arte pública no contexto da história urbana: da *polis* à *metropolis*
- Questionar a arte pública na sua componente estética: *décor* e *identidade* urbanos

- Promover na arte pública a sua dimensão ética: *participação e tensão* cidadã

É, pois, através deste crivo de problemáticas que deve passar a teoria dos lugares de me-mó-ria, antes de uma eventual adopção, a fim de se ligar e se deixar afectar pelas especificidades daquele que constitui o campo de estudos da arte pública.

Interessa-nos, assim, desenvolver a teoria dos lugares de memória cujo *locus* é o espaço público, interrogando o seu papel na construção do espaço urbano e na inscrição da memória, analisando os resultados e os processos que por seu intermédio servem de suporte à conformação de uma dada estética e imagem citadinas, e considerando os usos e as configurações que denotam e cruzam as estratégias de grupo e os consensos ou conflitos colectivos, que se produzem em torno dos seus mais emblemáticos ícones.

Encarado sob este ponto de vista, o estudo da arte pública não pode restringir-se à análise avulsa das produções e dos projectos artísticos que elegem o espaço público como seu palco, já que nem as obras que nele se instalam podem ser abordadas independentemente do seu contexto espaço-temporal e do fenómeno da sua percepção e recepção públicas, nem as mesmas se elucidam cabalmente, a partir do seu estudo formal, como se de meros objectos estéticos²⁰ se tratassem, em virtude da sua inserção no tecido urbano ser já um fe-nó-me-no que decorre de uma dada cadeia de determinações e implicações, que inter-fe-rem não só na definição da paisagem citadina, mas mais ainda revelam fases da sua história, fixando os factos e catalisando as memórias que simbolizam os traços e veiculam os ecos de uma identidade comum, realizando-se, justamente, por meio desse caldo, a sua razão de ser.

²⁰ Esse deverá constituir o campo de actuação de uma crítica de arte, especializada, ou não, em arte pública.

Por isso, para poder acolher e apropriar-se da teoria dos lugares de memória, a arte pública carece, ao mesmo tempo, de se constituir em torno de um corpo teórico próprio.

Esse desiderato tem vindo a ser empreendido, basicamente, a partir do estudo de casos, o que é correcto, visto dever ser a partir da sondagem do real que todo o edifício teórico terá de erguer-se, mas também não é menos verdade que paralelamente a um esforço de reconhecimento empírico, um esforço complementar de indagação deve ser levado a cabo, no âmbito de uma operação que, quer se queira quer não, é sempre uma especulação abstracta.

Uma perspectiva que tem sido privilegiada, é a da mesma constituir-se não tanto em torno de uma *teoria das produções*, mas de uma *teoria dos espaços* e de uma *teoria dos lugares*.

A arte pública seria então o conjunto de objectos, projectos ou operações estéticas que ele-gem como lugar de intervenção um dado sítio: o universo das produções *site-specific*.

Mas a classificação de determinado espaço como público, não é uma operação tão pacífica como à partida pode parecer, devendo para tanto ponderar-se diferentes factores.

De acordo com Cristóvão Valente Pereira²¹, a sua classificação esquematiza-se assim:

²¹ PEREIRA, Cristóvão Valente, *Camadas*, In, *@pha.Boletim*, nº1, Dezembro de 2004, p. 2

Sí tio	Uso / acesso	Propriedade	Espaço
Casa	Privado	Privada	Privado
Centro Comercial	Partilhado	Privada	Colectivo
Banco central	Privado	Partilhada	Público
Rua	Partilhado	Partilhada	Público

Mas a arte pública não se restringe a uma mera implantação de *objectos* em *espaços*, conce-bi-dos e produzidos a partir de *disciplinas artísticas* estanques, mas visa, preferencialmente, promover a *criação de lugares*, que nasçam de projectos e intervenções multi e/ou interdisciplinares, integrando-se simultaneamente neles, e instau-rando-os enquanto tal.

Daí, ser necessário, paralelamente à definição de uma teoria dos espaços e dos objectos, definir uma *teoria dos lugares*.

Assim considerada, uma teoria da arte pública, deveria fundar-se numa teoria dos lugares de interacção colectiva. Teoria que não poderemos ir buscar à historiografia nem à sociologia, mas à antropologia, pois já não são as discrepâncias de época ou de gru-po social que nos interessam, mas os modelos de organização e de inte-racção colectiva que revelam os *lugares da sobre-modernidade*: lugares onde os aspectos identitários, relacionais e históricos se perdem, pois cada vez mais os lugares de interacção pública tendem a tornar-se *não-lugares*.

Para tanto, impõe-se sondar em Marc Augé a *teoria dos lugares* e a *teoria dos não-lugares*.²²

Em Marc Augé, o *não-lugar* é o oposto do *lugar antropológico*, e o *lugar de memória* distinto de ambos:

“O lugar antropológico [...] é histórico precisamente na medida em que escapa à história enquanto ciência. Esse lugar edificado pelos antepassados [...] povoado pelos mortos re-centes, de sinais que é necessário esconjuram ou interpretar, e de um calendário ritual exacto des-perta ou reactiva, regularmente, as forças tutelares, está nos antípodas dos ‘lugares de memória’ onde como justamente escreve Pierre Nora, apreendemos essenci-almente a nossa di-ferença, a imagem do que já não somos. O habitante do lugar antropológico vive na his-tó-ria, não faz história.”²³

²² AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand, 2ª ed., 1998, Lisboa

²³ AUGÉ, Marc, *Não-Lugares...*, p. 61

²⁴ Idem, pp. 83-84

²⁵ Vide, NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, 1979

²⁶ Sobre este aspecto, ver o nosso artigo *Espaço Público e Escultura Pública. Para um Estudo Transdisciplinar*. In, *@pha.Boletim*, nº 1, Dezembro de 2003, pp. 2-5.

²⁷ Vide, LACY, Suzanne, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, 1995, Seattle

²⁸ Vide, *The Public Realm*. In, MILES, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge, 1997, London.

²⁹ Vide *Convivial Cities*, In, MILES, Malcolm, *Op. Cit.*, pp. 180-208.

Vejamos, primeiro, como se opõe o não-lugar ao lugar antropológico:

“Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a sobremodernidade produz não-lugares, ou seja, lu-gares que em si mesmos não constituem lugares antropológicos e que, ao contrário da modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos: inventariados, classificados e promo-vi-dos a ‘lugares de memória’ estes ocupam naquela um lugar circunscrito e específico.”²⁴

Esta passagem é deveras interessante, já que evidencia a diferença de natureza e de estatuto entre os lugares antropológicos, os não-lugares e os lugares de memória, relacionando-os e situando-os no contexto da modernidade e da sobremodernidade.

Esquematzemos as distinções:

Classes Paradigmas	Modernidade	Sobremodernidade
Lugar antropológico	Presente	Ausente
Não-lugar	Ausente	Omnipresente
Lugar de Memória	Integrado	Circunscrito

Segundo esta classificação, os lugares de memória são os únicos que têm o privilégio de poderem pertencer aos horizontes culturais da *modernidade* e da *sobremodernidade*. No pri-me-i-ro caso integram-se aí como *“lugares antigos”*, ou seja, como monumentos, no se-gundo, estão circunscritos como *“lugares de memória”*, sem se integrarem, porém, na sua lógica.

Quer isto dizer, que os lugares de memória não são incompatíveis com a sobremodernidade, embora se relacionem tangencialmente com ela enquanto meras *presenças* (objectos), ao contrário dos não-lugares que constituem os seus *ex-libris* (monumentos).

De certa forma, ocorre uma situação invertida, relativamente à da teoria dos monumen-tos e não monumentos. Enquanto, como vimos antes, coube à *teoria do monumento* a primazia de determinar a estrutura de classificação, determinando, por oposição, uma *teoria do objecto*, na base do estabelecimento de distinções *hierárquico-estatutárias* e do cruzamento de discrepâncias *topológico-inten-cionais*, caberá agora a uma *teoria do não-lugar* a primazia de determinar uma estrutura de classificação, determinando, por oposição, uma *teoria do lugar*, na base do estabelecimento de distinções igualmente *hierárquico-estatutárias* definindo classes, e no reconhecimento de discrepâncias *topológico-caracteriológicas*²⁵, definindo ordens²⁶, de acordo com uma lógica similar e paralela àquela que já descrevemos para a escultura pública.

Uma *teoria do não-lugar* é, desde logo, concordante com a *teoria dos lugares de memória*, embora, obviamente, por via da sua denegação. Os *não-lugares* são por definição *lugares de não-memória*. São, as-sim, estranhos *monumentos-sítio*, sem identidade e sem memória.

Mas nem todas as operações de arte pública, se referem unicamente a lugares ou não-lu-ga-res. Se se considerar, por exemplo, uma *Waterfront*, um *Parque Temático* ou um *Jardim Público* a realidade com que aí nos defrontamos supera a escala e a singularidade de um *lugar*, para de-sembocar na escala e na complexidade de um *sistema*.

Esta última classe designamo-la de *Sistemas de Lugares*. De certa forma, ela constitui o para-di-gma de uma teoria da arte pública, entendida como exercício de composição e integração de lu-gares, poden-do por isso dizer-se que os *Sistemas de Lugares* coroam a arte pública, da mesma forma como os *Monumentos-Pólos* coroam a escultura pública.

Vejamos então como a mesma se apresenta, através de uma classificação matricial:

Classes Ordens	Urbanos	Rurais	Naturais	Sacralizados
Sistemas de Lugares	Waterfronts	Aldeias Históricas	Parques Naturais	Santuários
Não-lugar	Estações de Metro	Gares Rodoviárias	Aldeamentos turísticos	Centros de Acolhimento
Lugar	Praças	Moinhos	Miradouros	Ermitérios

Devido à sua natureza dispersiva e díspar, não nos é possível procedemos a uma clas-si-fi-ca-ção exaustiva, mas unicamente exemplificadora, elaborada de acordo com uma estruturação de dis-tin-tos cenários topológico-caracteriais, aplicáveis às já mencionadas classes.

Em todos estes cenários, se verifica uma presença da arte pública, em maior ou menor grau, de acordo com distintas intenções e combinando diferentes disciplinas artísticas.

Desde intentar integrar e interpretar o carácter do *Genius Loci* dos *sistemas de lugares* onde intervém, como, por exemplo, num parque natural, a procurar contrariar ou emprestar ca-rác-ter aos *não-lugares* que dele carecem, como, por exemplo, numa estação de metropoli-ta-no, passando pela valorização e pontuação de *lugares* onde as memórias urbanas ou ru-ais subsistem ou se encontram em risco de apagamento, a ar-te pública exhibe aqui um rosto polifónico e polissémico, em fase de maturação.

Mas, nem mesmo assim, se esgotam as possibilidades da esfera de intervenção e de actuação da arte pública, já que paralelamente ao desenvolvimento de operações estéticas que encontram como espaço de implantação o *lugar*, o *não-lugar* ou o *sistema de lugares*, à margem de concepções *site-specific*, encontramos uma vasta gama de actuações, no âmbito do que se tem designado por *New Genre Public Art*²⁷, que se dizem públicas, por assumirem ou reflectirem nos conteúdos que versam e nos assuntos que visam, temáticas e problemáticas que se relacionam com o *domínio público*²⁸, não a partir de um entendimento ou posicionamento topológico, mas antes de uma perspectiva de análise e de questionamento social e político.

Arte pública, nesta acepção, é a actuação que visa intervir de forma criativa no processo de consciencialização, de conceptualização e de discussão do que constituem a esfera da intervenção artística e a esfera do domínio público.

Nesta linha de pensamento, a arte pública concebe-se e estrutura-se já não a partir de uma *teoria das produções, dos espaços ou dos lugares*, mas de acordo com uma *teoria dos processos*, na medida em que o cerne da intencionalidade artística se coloca no uso dissonante das formas e das práticas dos meios de comunicação social, veiculando temas, fomentando acções e teatralizando conflitos que repercutem a esfera ou o domínio público, aqui tomado enquanto horizonte ou espaço de uma *sui generis* comunicação social.

Por isso, são a *imagem*, a *palavra* e a *acção*, os meios – e não os fins – a partir dos quais o *processo artístico* se desenvolve, fazendo jus a um entendimento conceptual da operação estética.

De novo, esquematizar-se-á a sua teoria, como se segue:

Classes I Ordens	Indivíduo	Grupo	Comunidade	Cyberespaço
Acção	Apropriações	Ocupações	Projectos	Redes
Palavra	Intervenções	Debates	Manifestações	Contaminações
Imagem	Graffitis	Multiculturalismo	Projecções	Realidade Virtual

Dáí, caber agora à *palavra* o papel de bitola. Acima dela, transcendendo-a, figura a *acção*, que dispensa as palavras, mas que é efémera, por baixo figura a *imagem* que é uma não-palavra, mas que por vezes fala por ela.

É portanto no domínio social, enquanto horizonte gerador de temas e de problemáticas, que o novo género de arte pública procura encontrar terreno favorável à sua propagação e desenvolvimento.

Preferindo as actuações efémeras, o género tem adquirido adeptos e encontrado apoios, por vezes logrando obter impacto e

notoriedade públicas, realizando por aí a sua vocação primeira de interpelar e afrontar a opinião pública. No que concerne, porém, ao seu contributo para o aprofundamento e desenvolvimento de uma política da memória, o mesmo tem-se mos-trado pouco orientado e motivado para actuar nesse sentido, até porque ao colar-se às novas temáticas emergentes (multiculturalismo, globalização, minorias, etc.) e ao aderir aos novos interfaces tecnológi-cos (videoart, robótica, internet, etc.), acaba por se distanciar da sondagem e da exploração das memórias a partir das quais é tecida, vivida e significada a experiência e o sentido de um convívio colectivo, referindo-se-lhe mais como tó-pico sociológico do que como me-mória histórica ou antropológica, coisa que no contexto multicultural da sobremodernidade, se torna, contudo, de extrema pertinência e valor.

Mas interessantes projectos têm sido realizados no âmbito de uma mediação da memória, como sucedeu com os projectos *Rotas Cruzadas*, concebido por Gabriela Vaz, no Porto, em 2000-2001, e *Lisboa Capital do Nada*, coordenado por Mário Caeiro, no ano de 2001, em Marvila.

É na consciencialização deste processo, e na sua intervenção lúcida e responsável nele que eventualmente se definirá o papel da arte pública, na abertura do século XXI: um papel definidor de novas possibilidades de participação cidadã e de convivialidade.²⁹